

Литературная колыбельная песня как жанр «ночной» поэзии

В отечественной поэзии XVIII–XX вв. обнаруживается довольно большое количество стихотворений, названных их авторами «колыбельные песни», и стихотворений, которые по ряду признаков могут быть причислены к данной типологической общности, даже несмотря на то, что в их название вынесено иное жанровое наименование (А. Фет «Сере-нада»). Однако, хотя колыбельные песни в творчестве русских поэтов всегда активно появлялись и появляются до сих пор, жанр почему-то все еще обойден исследовательским вниманием и, по словам В. В. Головина, собравшего весомую библиографию этого рода произведений, «остается на далекой периферии литературоведческой науки» [2, с. 3].

Имея фольклорные корни, литературные колыбельные песни в большинстве своем оказываются похожи на традиционные, исполняемые при укачивании ребенка. Они сохраняют их основной жанровый признак — обеспечение адресату песни перехода в состояние сна — и, как правило, воспроизводят мелодику, ритмический рисунок, отчасти сюжетные схемы, мотивы, персонажное поле и даже многие речевые формулы — маркеры жанра («баюшки-баю», «спи спокойно», «спи-усни» и др.). Однако сохраняя внешнее сходство с фольклорными колыбельными песнями, авторские столь же существенно и отличаются от них. По словам современного исследователя, их выделяют «доминирующая... эстетическая функция и установки на письменную адресацию к читателю, на структурную самодостаточность и на особый авторский мир» [3, с. 227].

Во-первых, утратив конкретную прагматику народных песен — нацеленность на убаюкивание младенца, — литературные колыбельные могут быть адресованы уже кому угодно: другу, возлюбленной (А. Григорьев «Доброй ночи! Пора!..»), О. Берггольц «Колыбельная другу»), себе самому (Ф. Сологуб «Колыбельная себе», «Невозвратная колыбельная») или даже неодушевленному объекту (А. Фет «Колыбельная песня сердцу»). Во-вторых, оставаясь формально обращенными к ребенку, часто они не отвечают своему функциональному назначению — успокоить его,

погрузив в состояние сна, — а решают совсем иные задачи (Н. Некрасов «Колыбельная песня. (Подражание Лермонтову)», И. Суриков «Колыбельная песенка»). В-третьих, в отличие от фольклорной колыбельной, складывающейся в процессе ее импровизации исполнителями, которые «свободно варьируя и контаминируя бытовавшие традиционные мотивы и образы, целые словесные блоки, создают многообразные композиции» [5, с. 21–22], литературная колыбельная творится по законам лирического текста и целиком подчинена авторскому замыслу. Так, в стихотворении И. Анненского «Без конца и без начала. (Колыбельная песня)», имитирующем такую на ходу создаваемую колыбельную, автор стремится передать состояние матери, тщетно сопротивляющейся одолеваящему сну, а не содержание и смысл текста исполняемой ею песни. Это подчеркивается и многочисленными ремаркам («сердито», «еще тише», «сладко зевая» и др.), которые сопровождают пение героини, и разделяющими строфы многоточиями, указывающими на поминутное прерывание сюжетной канвы импровизации, и разной величиной строф.

Наконец, говоря о жанре литературной колыбельной песни, следует отметить то, что, эволюционируя на протяжении двух столетий, он существенно видоизменился, не только утратив многие изначально значимые для него признаки, но и вобрав в себя черты других жанров (И. Бродский «Колыбельная Трескового Мыса»). Однако поскольку своей основной признак — нацеленность на погружение адресата в состояние сна — авторская колыбельная, как правило, все-таки сохраняет, то само жанровое имя в воспринимающем сознании прочно ассоциируется с темным временем суток. В связи с этим представляется любопытным установить, можно ли считать литературную колыбельную песню жанром «ночной» поэзии?

На наш взгляд, «ночная» поэзия представляет собою системную общность произведений, целостность которой обеспечивает не только затекстовый денотат «ночь», но и особый модус сознания («ночное» сознание как область внелогического, интуитивного постижения реальности), определяющее отношение автора к действительности и способ ее постижения и отражения. Складываясь из множества соподчиненных субтекстов, образующих единое семантическое поле, «ночная» поэзия выступает как сверхтекстовое единство. Сверхтекст «ночной» поэзии представляет собой открытую систему взаимосвязанных текстов (со своими тематическим центром и периферией), формирующуюся в границах парадигмы «ночного» сознания, обеспечивающего целостность данной системы через общность текстопорождающей ситуации, типологическое

сходство эстетических модусов художественности (авторской идейно-эмоциональной оценки).

По наблюдению В. В. Головина, в русской «традиционной колыбельной... нет даже упоминания такого времени, как ночь» и «практически отсутствует черный цвет» [1, с. 268]. В литературной же колыбельной слова «ночь», «ночной» и т. д. не редкость («Вот, полуночная вьюга / Запевает...» — Ф. Сологуб («Колыбельная себе»); «Тот, кто знает скорби гнет, / Темной ночью отдохнет...» — К. Бальмонт («Колыбельная песня»); «Ночь идет на мягких лапах...» — В. Инбер («Сыну, которого нет»)). Однако для указания на время разворачивания ситуации больше характерны атрибуты ночного времени: луна, месяц, звезды, лампы, свечи, огни, тени, мгла, «ночные» животные и птицы и т. д. («С небес далеких кротко / Глядит на них луна...» — А. Плещеев («Огни погасли в доме...»); «В небе звездочки горят / В речке струйки говорят...» — А. Блок («Колыбельная песня»); «Зимний вечер лампу жжет, / День от ночи стережет» — И. Бродский («Колыбельная»)), — и особая цветовая палитра: черный, синий, золотой, серебряный («Вон уж в небесах / Блещут ангельские очи / В золотых лучах» — А. Григорьев («Доброй ночи!»); «В небе звезды льют сиянье / Чище серебра...» — Д. Минаев; «Как по синей по степи / Да из звездного ковша...» — М. Цветаева («Колыбельная»); «В темно-голубой квадрат окна / Смотрит любопытная луна» — Д. Кедрин («Колыбельная песня»)).

Все эти слова-образы, обладающие широким ассоциативным полем и способные вызывать определенного рода переживания, — элементы единого лексико-понятийного словаря сверттекста «ночной» поэзии, важные знаки его семиотического пространства.

Общность языка, который, однажды «сложившись, воспроизводится во вновь рожденных единицах целого» [6, с. 19], обеспечивая сверттексту единство «художественного кода», — один из основных признаков, указывающих на причастность литературных колыбельных песен к выделяемой нами художественной системе. Однако сам факт наличия ключевых слов в тексте той или иной колыбельной еще не доказывает того, что литературная колыбельная может считаться жанром «ночной» поэзии. Так как, на наш взгляд, основным критерием объединения «ночных» стихотворений в художественную целостность выступает специфический модус сознания — «ночное» сознание, результаты манифестации которого находят отражение в поэтических произведениях, — то на это и следует в первую очередь обращать внимание при решении вопроса о принадлежности той или иной колыбельной к означенной поэтической

системе. Поскольку характеристики «ночного» сознания задаются уникальным опытом, обретаемым человеком в момент ночного размышления над разного рода сложными жизненными вопросами, то уже сама ситуация исполнения колыбельной песни становится поводом для него и выступает в качестве текстопорождающей.

Примером для иллюстрации данного тезиса может служить стихотворение М. Лермонтова «Казачья колыбельная песня» (1838) [4, с. 171]. При его анализе важно учитывать то, что колыбельная песня адресована не просто младенцу, а представителю определенного сословия, чье будущее так или иначе предначертано с момента рождения. Поэтому ситуация, где в центре внимания оказываются размышления матери о судьбе ее маленького сына, будущего воина, сразу воспринимается как нестандартная.

Начальная строфа, воспроизводящая типичную для колыбельных песен установку, настраивающую ребенка на спокойный сон («Спи, младенец мой прекрасный <...> Стану сказывать я сказки, / Песенку спою, / Ты ж дремли, закрывши глазки...»), фиксирует только родительскую любовь к нему и практически ничем не отличается от традиционных зачинов этого типа произведений. Но чем дальше разворачивается монолог героини, тем сильнее нарастает ощущение тревоги. Тишина, темнота, мерное движение колыбели и совпадающее с ним неторопливо-ритмичное пение матери формируют ту особую атмосферу, через которую в ее сознании происходит переход от рационально постигаемой действительности к иному способу ее восприятия: границы внешнего мира и внутреннего пространства личности нивелируются, и в этом измененном ментальном состоянии прорываются вовне и проговариваются все самые сокровенные переживания и мысли. Память героини обращается к знакомым с детства картинам казачьей жизни, а воображение дорисовывает героическое будущее ее сына («Сам узнаешь, будет время, / Бранное житье; / Смело вденешь ногу в стремя / И возьмешь ружье... // Богатырь ты будешь с виду / И казак душой...») и связанное с ним свое, полное тревожных ожиданий и «горьких слез» («Стану я тоской томиться, / Безутешно ждать; / Стану целый день молиться, / По ночам гадать; / Стану думать, что скучаешь / Ты в чужом краю...»). Таким образом, лермонтовская колыбельная фиксирует состояние изменения сознания героини и позволяет не только увидеть окончательные результаты его трансформации, но и проследить динамику этого перехода, т. е. колыбельная, безусловно, будет входить в свертхтекст «ночной» поэзии.

Сюжетная модель колыбельной песни, прогнозирующей будущую жизнь засыпающего ребенка, оказалась наиболее продуктивной в ряду

других сюжетных моделей, заимствованных авторами литературных колыбельных из фольклорной традиции. В отечественной поэзии данный сюжет воспроизводился множество раз, трансформируясь в зависимости от решаемых художниками задач (А. Плещеев «Колыбельная в бую»; М. Цветаева «Спи, царевна! Уж в долине колокол затих...»; В. Инбер «Сыну, которого нет»; О. Берггольц «Колыбельная» и «Колыбельная испанскому сыну»; В. Высоцкий «За тобой еще нет пройденных дорог.» и др.). Кроме того, за полтора века своего существования «Казачья колыбельная песня» породила множество разного рода переложений, подражаний и пародий (Н. Некрасов, Н. Огарев, И. Суриков, В. Фигнер, О. Чюмина и др.). Но если в случае повторения сюжетной модели лермонтовской колыбельной стихотворение, как правило, безоговорочно может быть причислено к сверхтексту «ночной» поэзии, то ее переложения, даже несмотря на сюжетное и формальное сходство с первоисточником, оказываются настолько тематически и стилистически разнородными, что решать вопрос об их причастности к рассматриваемой поэтической системе каждый раз приходится индивидуально.

Например, явно пародийные произведения Н. Некрасова «Колыбельная песня (Подражание Лермонтову)» и И. Сурикова «Колыбельная песенка», с нашей точки зрения, не будут входить в «ночной» сверхтекст, поскольку имеют отличную от образующих его произведений смысловую установку. Так же нельзя причислить к нему и те переделки лермонтовского стихотворения, которые по жанровым признакам не являются колыбельными («Колыбельная песнь» В. Фигнер). Гораздо сложнее решить вопрос с произведениями, которые, являясь вторичными (Н. Огарев «Песня русской няньки у постели барского ребенка (Подражание Лермонтову)»), сохраняют черты оригинала, давшие возможность говорить о его принадлежности к сверхтексту «ночной» поэзии. Поскольку в них не нарушается основной принцип объединения стихотворений в систему — активизация «ночного» модуса сознания, то полагаем, что они так же, как и оригинальное произведение, являются частью «ночной» поэзии.

1. Головин В. В. Колыбельная песня и заговор // Путилов Б. Н. Фольклор и народная культура. IN MEMORIAM. СПб., 2003. С. 266–278.

2. Головин В. В. Русская колыбельная песня в фольклоре и литературе. Або, 2000.

3. Жолковский А. К. Загадки «Знаков зодиака» // Звезда. 2010. № 10. С. 219–230.

4. Лермонтов М. Ю. Соч. : в 2 т. М., 1988. Т. 1.

5. Лойтер С. М. Русский детский фольклор Карелии. Петрозаводск, 1991.

6. Меднис Н. Е. Сверхтексты в русской литературе. Новосибирск, 2003.

М. Н. Хабибуллина

г. Екатеринбург

Своеобразие жанра «маленькой поэмы» Е. Шварц (на примере поэмы «Сочинения Арно Царта»)

Жанровая форма «маленькой поэмы» в русской литературе получила достаточно широкое распространение: поэты начала XX в. нередко обращались к ней. Однако, при общей номинации, «маленькие поэмы» Е. Шварц — весьма специфичный жанр: «Жанр “маленькой поэмы” не нов и не стар. Он забыт и нелегок, — сообщает Е. Шварц. — Вся “Форель разбивает лед” Кузмина написана в этом роде, как и многие вещи Хлебникова. В сущности, это вообще не “поэма”. Но как назвать иначе? Скорее подошел бы какой-нибудь музыкальный термин» [7, с. 265]. Таким образом, речь идет об авторской трансформации жанра, где предполагается, с одной стороны, следование формальному жанровому канону, а с другой — значительное отступление от него, при этом доминантные признаки исходной модели сохраняются, изменение же происходит за счет второстепенных характеристик.

Первейшей чертой жанра «маленькой поэмы» Шварц называет прерывистый сюжет, что, несомненно, связывает «маленькую поэму» с поэмой лирической, для которой, по словам Л. К. Долгополова, характерна «зыбкость сюжетных линий» [2, с. 139]. Собственно шварцевские особенности жанра возникают, по мнению исследовательницы Догалаковой, в точке «пересечения вертикальной оси мистической космогонии и горизонтальной — петербургского хронотопа» [1] и раскрываются прежде всего в метасюжете — судьба поэта и поэзии в Петербурге. Такой метасюжет красной нитью проходит через все четырнадцать «маленьких поэм»